مَدَاخل إلى نظرية الأدب[1]

البنيويّة وَالأدبْ*

تزيفتان تودوروف
ترجمة : د. عبد النبي اصطيف

لقد عرفت في عصرنا هذا أن أشير إليها منذ البداية . مهما كان المعنى الدقيق لهذا المصطلح ، فإن « البنيوية » Structuralism هي اتجاه في التطورات الأخيرة لعلوم اجتماعية عدة . وهكذا فإن الكلام يكون ذا معنى عند الحديث ـ دعنا نقول ـ الأنثروبولوجيا والبنيوية ، اللغويات والبنيوية . ولكن التوازي يختفي عندما ننتقل إلى تركيب كـ « **الأدب والبنيوية** » ففي الحالات السابقة كان بإمكاننا أن نربط بين علم متميز ذي منهج محدد ، على حين أن ميداناً للبحث ، وليس علماً ، يظهر في المثال الثاني وفي الترتيب نفسه : الأدب وليس العلم الأدبي .

إن هذه القرابة ليست من ابتداعي ، فتوزيع الأقسام في جميع جامعات الأقطار المألوفة لديّ يعكسه . إذ نجد أن لدينا اللغويات ، والاقتصاد ، والفيزياء ، وعلم النفس جنباً إلى جنب ، وفجأة تظهر أسماء مغايرة الخواص

(*) انظر Tzvetan Todorov , « Structuralism and Literature » , in Approaches to Poetics , Edited with a Forward by Seymour Chatman , Columbia University Press , 1973 , P P . 153 - 168 .

كـ « الأدب الإنكليـزي » و « الأدب الفـرنسي » و « الأدب الـروسي » . . . إلـخ . علوم من جهـة وميـادين معـرفة من جهة أخرى . ولتتخيل ما يمكن أن يحدث لو أن كليـات العلوم الطبيعيـة قسمت بشكـل مماثـل إلى : « قسم الأرض » و « قسم الجـو » و « قسم البحـر » ، ولتتخيـل المختصـين في قسم الأرض يحاجون في تفوق « المنهج » الفيزيائي أو الكيميائي أو الحسابي . ولكن هذا ما يحدث تماماً في قسم اللغـة الإنكليـزية مثلاً ، حيث يقوم التنافس بين أولئك الذين يفضلون منهج التحليل النفسي ، أو المنهج الاجتماعي ، أو المنهج اللغـوي (فهـذا ما يحدث في فرنسا على الأقل)[1] . وسبب هذا واضح . فدراسة الأدب لم تعتبر في يوم من الأيام علماً في ذاته ولذاته . إنني أكرر بالطبع مجرد حقيقة بسيطة . ولكن ببساطتها نفسها يمكن أن تكون نقطة انطلاق جيدة لي . ما دام التحليل البنيوي للأدب ليس إلا محاولة لتحويل الدراسة الأدبية إلى معـرفة علمية . وأنا بالطبع لا أعني بمصطلح « علمية » استخدام المخابر وأجـزاء الأبيض أو الحـواسب الآلية . ولكنني أشير بالأحرى إلى معناه الأعم : جملة متسقـة من المفـاهيم والمناهـج تهدف إلى معرفة القوانين الضمنية . وبهذا الـوجـه تكتسب كلمـة « البنيـوية » في سياقنا معنىً « مختلفاً » عن المعنى الذي تكتسبـه في الأنـثر وبـولـوجيـا واللغويات . فالأخيران علمان موجودان لتوهما ، والمنهج البنيـوي هو مجرد منهـج واحـد بين المناهج الأخرى . وهكذا فإننا ما فتئنا نشهد صراعاً بين اللغويات البنيوية (التصنيفية) واللغويات التحويلية ، رغم أني لن أعطي ، على أي حال ، مصطلح « بنيوي » « Structural » تعريفاً ضيقاً كهذا . إذ يمكن لعلم التصنيف والتحويلات كليهما أن يكونا بنيويين في رأيي .

إن هذا الطموح ـ الانتقال من الأدب إلى علمه : فن الشعر Poetics ـ يتضمن على الأقل خيارين هامين نواجه في كل منهما نوعاً مختلفاً من المقاومة .

فأولاً ما دام الأدب نفسه ينبغي أن يصبح موضوعاً لدراسة مستقلة ، فإنه يمكن أن نميز مدخلنا بأنه داخلي « Internal » مقابل خارجي « External » . وأعني « بالخارجي » أي مدخل (رغم تبعيته لعلم محدد) يعيد الأدب إلى مجرد مادة توضّح موضوعاً آخر غيرها . فعلى سبيل المثال ، إن موضوع الدراسة في المنهج النفساني للأدب هو البنية النفسانية للمؤلف سواء أكانت تلك البنية عقدة أوديب ، أو الأنا المدمرة . وعلى نحو مماثل إن المدخل الماركسي يتناول في الحقيقة البنى الاجتماعية المعاصرة للحوادث المقدمة في الكتاب أو حياة المؤلف ، والأدب في كلتا الحالتين يُرَدّ إلى مجرد وسيلة لمعرفة أشياء أخرى (النفس ، والمجتمع) أما هو نفسه فإن في الحقيقة لا يدرس . ونحن نتفق هنا مع باحثي الأدب الآخرين في أننّا بهذه المحاجة نواجه معارضة العلماء الاجتماعيين الآخرين الذين يتجاهلون الطبيعة الخاصة بالأدب .

والخيار الهام الآخر هو التأكيد على النظرية Theory مقابل مجرد وصف Description الأعمال الأدبية المنفردة . ونحن هنا نتفق مع العلماء الاجتماعيين الآخرين ، ولكننا سنكون عرضة لهجوم باحثي الأدب التقليديين . إن أشد النقد الموجه إلى الدراسات البنيوية للأدب قسوة هو أنها تتجاهل الطبيعة الخاصة للعمل الفني الفردي ، وترجع أصالته وخاصته البالغة القيمة إلى مخططات مجردة عامة . ثمة في الحقيقة قول مماثل في الطب . ليس هنالك من مرض ، بل مرضى فقط . ولحسن الحظ (رغم حقيقة رأي كهذا على مستوى معين) فإن الطب لم يتبع هذه المقولة المفهومة ، فالأطباء لا يبدؤون بإعادة فحص الجسم البشري كل مرة من جديد وكأنهم لم يعرفوا أي شيء عنه وإلا لمات من الناس مبكراً أكثر مما يموت الآن . أولتنظر إلى علم النفس . من المؤكد أن نفسية رجل ما مختلفة على نحو ما عن نفسية رجل آخر ، ورغم ذلك فإن علم النفس موجود وقد نظم جملة من المفاهيم المجردة ليس لها غير صلة

تقـريبيـة بالأفـراد . ولكن ليس في الـدراسات الأدبية من خطر قتل الناس عبر طريق الـدفـاع عن آراء عابثـة ، ولهـذا فإننا ولفترة طويلة قادمة سنسمع رفض قبول النظرية كجزء أساسي لدراسة الأدب . والحقيقة أنه لا يمكن لأي باحث أدبي أن يتجنب الـولاء لنظـريـة أدب ما . فاستعـمال المصطلحـات الـوصفيـة نفسه ، مهما كانت هذه المصطلحات ، يتضمن ولاءً ـ لنظرية ما ـ على الرغم من توكيد العكس . إن المرء يستطيع فقط أن يختار بين أن يكون واعياً بنظريته أولاً . وثمة فرص أكثر متاحة لتطوير النظرية إذا كنت واعياً بها .

إن التحليل البنيوي للأدب ، إذا ما فهم بطريقة مشابهة ، ليس ظاهرة جديـدة تمامـاً . إذ أن له تقليـداً طويـلاً جداً تحت اسم **فن الشعر** Poeticsالذي استـوعب أدوات أدبيـة كثـيرة يستخدمها الباحثون اليوم : العناوين التي نقرنها بالأنواع ، بعناصر العمل ، بالوسائل الأدبية من مختلف الأنواع . ومن الواضح أن المرء في فن شعر جديد New Poetics ينبغي أن يحتفظ في ذهنه بنتائج مجهود عدد لا يحصى من البـاحثـين في المـاضي . ولكن يبقى من الصحيـح أنـه وبشكـل رئيسي تحت تأثير الشكليين الروس Russian Formalists (الذين ندين باكتشافهم في العـالم الغـربي مؤخـراً لفيكتـور إرليخ Victor Erlich)(*) من جهة ، والتحليل البنيـوي في اللغـويـات والأنـتر وبـولـوجيا من جهة أخرى أصبح خلق فن شعر كعلم منظم أمراً ممكناً .

والخطأ الشـائـع الـذي يواجهـه المرء في قراءتـه لهؤلاء الـذين ينتقـدون التحليـل الأدبي البنيـوي (والـذي هوفن الشعر Poeticsبالنسبة لي) هو الخلط بين مبـادىء هذا المنهـج وبين تطبيقاته العملية المتفاوتة في نجاحها . وفي العقد الأخير كان هناك بعض الاستلهام في هذا الحقل لعمل فلاديمير بروب Vladimir

(*) انظـر كتـابـه : Russian Formalism : History - Doctrine Fourth Edition , Mouton Publishers , The Hague , 1980 (المترجم) .

Propp الرائد في الحكايات الشعبية . وبالتالي فإن نقاداً كثيرين يقولون : إن مخططاتكم يمكن أن تطبق على أنواع أدبية بسيطة كالحكايات الشعبية ، ولكنها عديمة الجدوى إزاء الروائع الأدبية سواء أكانت أعمال شكسبير أودوستويفسكي ، حيث يكون لمجرد التركيز على الحوادث أهمية ضئيلة بالمقابلة مع صقل السرد والإنشاء الدرامي نفسه . ولكن هذا سوء فهم . فالحقيقة هي أن الشكليين الروس بدؤ وا تحليلهم للنثر القصصي بالتفريق بين القصة Story والعقدة Plot أو بين الحوادث نفسها وبين نمط وجودها في العمل الأدبي ، مشيرين إلى أن الأخيرة فقط ـ أي العقدة ـ تتبع حقل فن الشعر الحق . وضم « القصة » إلى المملكة نفسها هو اتهام حديث جداً للتحليل البنيوي (ممثلاً ببروب) ولكنه غير مشروع بأي معنى من المعاني . والواقع أن تحليلاً من ألمع التحليلات التي أنتجتها المدرسة الشكلية كان مكرساً لدوستويفسكي على وجه التحديد (وأنا أشير هنا إلى دراسة باختين Bakhtin العظيمة) . وبالمناسبة فإن سلسلة « Poetique » قد نشرت تحليلاً بنيوياً لكاتب أبعد ما يكون عن الحكاية الشعبية هو بروست Proust كتب من قبل جيرارد جينيت Gerard Genette [٢] .

لقد قرأت مؤخراً نقداً آخر للتحليل البنيوي ورد في مقالة أقتطف منها بضع جمل :

« يبدو أنه بهذه الوسيلة السردية وحدها يمكن للرواية أن تعلن عن نفسها كبنية غير محددة وأنها لذلك خارج قيود التحليل البنيوي . . . إن غزارة العقد ، وعدم التحديد الأساسي للحالة الرئيسية مؤشرات على أن مناهج التحليل « البنيوي » سوف تخفق في أن تقول أي شيء هام أوذي صلة بالعمل » . والفكرة هي أن رواية معينة لها بنية غير محددة ، وأن التحليل البنيوي يستطيع أن يتعامل مع البنى المحددة ، أو أنه بالأحرى يحدد كل

البنى ، وبالتالي لا يستوعب هذه الرواية ذاتها . ولكن العكس هو الصحيح بالنسبة للتحليل البنيوي . وفي مراجعات أخرى ـ أكثر صحة ـ فإن الميزة المعاكسة نفسها هي التي كانت موضع نقد . إن دراسة فن الشعر ليست في حد ذاتها تفسيراً لعمل فني معين . إنها تهتم بالأحرى بتحديد الخصائص المميزة الماثلة في عمل فني ، تلك التي هي لفظية صرفية ، أو إنشائية ، أو موضوعاتية Thematic أو إيقاعية ، أو سردية . . إلخ ، وبتوضيح مشابهاتها مع بنى أخرى مشابهة في أعمال فنية أخرى ، أو مباينا تها لها . فبناها بالطبع يمكن أن تكون غير محددة . وقد حاولت أن أظهر منذ عدة سنوات خلت(٣) أن نوع الـ Fantastic « الخيالي البعيد المغرق » كله كان قائماً على تحديدية معينة ، أو بالأحرى على تردد من جانب القارىء الضمني . وهذه بالضبط هي بنيته . ولكن تحليلاً بنيوياً لا يمكن له أن يعطينا على الإطلاق معنى قصة ، الأمر الذي هو من مهمة أي تفسير مختلف آخر تبعاً للإطار المختار من قبل الناقد . وربما يستطيع المرء أن يعيب على التحليل البنيوي تركه للأعمال المحللة في حالة من عدم التحديد : إن فن الشعر Poetics يستطيع فقط أن يبطل تفسيرات غير مصيبة ولكنه لا ينتج التفسير « **الصحيح** » .

ورغم أن الموضوع الدقيق لفن الشعر Poetics ليس العمل الفردي بل الأدوات الأسلوبية والسردية والموضوعات والأنواع بشكل عام ، فإن عملنا في الممارسة لا يمكن أن يُتصور دون معرفة دقيقة بالقصائد والروايات الموجودة . وعلى أي حال ، فإن المختص بفن الشعر أو Poetician ، كما أود أن أدعوه ، ينبغي أن يكون على وعي بأن هدفه النهائي هو معرفة الأدب ، وليس معرفة هذا العمل أو ذاك ، فللفعالية الأخيرة التي هي **التفسير** Interpretation تقنياتها وطرائقها الخاصة بها . وكلا النشاطين موقوف على الآخر .

وإذا اقترحت هذا الإطار العام جداً ، فإنني أود أن ألتفت بإيجاز إلى مشكلة خاصة في فن الشعر ربما تقربنا أكثر من الموضوع العام للغويات والدراسة الأدبية . ولكننا ينبغي ، قبل أن نستطيع مناقشة الصلة بين اللغة والأدب أن نتأكد مما نعنيه بهذه المصطلحات وخاصة مصطلح « **الأدب** » . إذ أن مجرد وجود كلمة ـ على أي حال ـ لا يمكن أن يكون الدليل الكافي والمطلوب في نظرية علمية . إننا بالطبع نعرف جميعاً بالحدس ما هو الأدب . إنه بالتحديد جميع الكتب التي تناقش في صفوف الأدب . ومرة أخرى إن هذا ـ على أي حال ـ ما هو غير توسيع لفكرة ما زال القصد منها بحاجة إلى اكتشاف . وبشكل أكثر تحديداً إن القضية الهامة هي أن نعرف فيما إذا كان يمكن أن نميز الأدب بخصائص داخلية وبالتالي بما يمكن أن ندعوه كياناً بنيوياً ، أو أنه يمكن تحديده بوظيفته فقط ضمن إطار واسع وبالتالي بما يمكن أن ندعوه كياناً وظيفياً .

إن تعريفاً للأدب لا يمكن أن يكون صالحاً ما لم يكن بإمكاننا أن نميز بين ما هو أدب وما هو ليس كذلك ، أي إذا كنا نستطيع أن نفصله عن النتاجات الأخرى . إن كل التعريفات الموجودة تبدأ بالمقابلة بين الأدب واللاأدب ، وإذا لم نكن نعرف مصير « الأدب » فإننا ربما نستطيع أن نقرر ما هو عكسه . وهذا ليس بالمفهوم العلمي ولكنه مجرد كلمة جذابة . هل نستطيع بواسطة تعبير بسيط كـ « **الاستعمال اليومي للغة** » أو « **الكتابة الوصفية** » أو « **التقريرية** » أن نغطي نتاجات لفظية متعاكسة مثل الطرائف ، والمحادثة العملية ، واللغة الطقسية للإدارة والقانون ، والكتابات العلمية ، والكتب الفلسفية والدينية !

إن الأشياء تتغير جذرياً عندما ندخل بدلاً من الكلمة المثيرة

« اللاأدب » فكرة منوعات الإنشاء Variety of discours . ويمكن للمرء أن يقول إن لفظاً واحداً يُحدد بعدد من القواعد التي تشكل عدة مجموعات متميزة . ففي أحد القطبين هناك قواعد اللغة التي تنتج جميع الجمل الممكنة ، وفي القطب الآخر هناك الظروف الخاصة بكل فعل كلامي والتي تحدد بطريقة معينة نتاجنا اللفظي ، رغم أن هاتين المجموعتين من القواعد غير مفصولتين بصحراء ، إذ نجد بينهما ما سأدعوه بقواعد الإنشاء مهما كانت لغتنا ، ومهما كانت ظروفنا الخاصة ، فإننا لا نكتب مقالة علمية بالطريقة نفسها التي نكتب فيها رسالة (وهناك أنواع مختلفة للرسائل أيضاً) . ونحن جميعاً نعرف الفرق بين مجرد الدعابة وبين الاغتياب . فنحن أبداً لا نتحدث لمجرد التحدث إذ أننا نمتثل دائماً وبالضرورة لقواعد نمط معين من أنماط الإنشاء discours .

ولنعد الآن إلى الأدب . لقد شعرنا جميعاً بعدم الارتياح لتعاريف للأدب كـ « **محاكاة تخيلية** » أو الكلمات « **التي ينبغي أن تكون ، لا أن تعني** » . إنني أتساءل عما إذا كان سبب عدم ارتياحنا يمكن أن يكون أن هذه التعاريف تنطبق على أنواع من الأدب بدلاً من تحديده ككل . لأن كلمات رواية ما ينبغي أن تعني بالتأكيد ، في حين أن كلمات قصيدة لا تحتاج أن تخلق أي تخييل . ويمكن للمرء أن يمضي إلى أبعد من هذا ويقترح أن المشابهات بين بعض أنواع من « **الأدب** » وبعض أنواع من « **اللاأدب** » أحياناً أكبر من تلك التي بين الأنواع المشمولة تحت كل عنوان . فعلى سبيل المثال ثمة نقاط مشتركة بين قصيدة غنائية ودعاء أكثر مما يتوفر بين الأولى وبين « **الحرب والسلم** » ؛ أو بين رحلة بحرية خيالية تصنف تقليدياً على أنها أدب وبين وصف لرحلة بحرية حقيقية يفترض أنه غير أدبي . فكلتاهما تشبه الأخرى أكثر من مشابهتها لقصيدة غنائية . والمرء لا يمكن أن يفهم جويس ما لم يدرس التقنيات المستخدمة في نوع التلاعب بالكلمات في الطرف العادية .

إن ما أحاول أن أقترحه هو أنه ينبغي بدلاً من الثنائية غير المريحة بين الأدب واللاأدب أن **نقدم علم أنماط للإنشاءات** . إن المستوى المتعلق بالأنواع هو أقل أهمية فيما أعتقد من المستوى النوعي . وتبعاً لذلك فإنه ليس ثمة من سبب آخر غير الموروث لوجوب دراستنا للإنشاء الأدبي فقط ، وليس لجميع الإنشاءات الأخرى أيضاً . فثمة ميدان مثمر للتعاون مفتوح للمختصين بفن الشعر Poeticians والبلاغيين Rhitoricians والمعنيين بأصول الكلام Ethnogophers وفلاسفة اللغة .

وهكذا فإن الموضوع الأولي الذي يمكن لتعبير « **اللغة والأدب** » أن يشير إليه ، يتحول بالنسبة لي إلى موضوع « **اللغة والإنشاء** » . والآن ماذا يمكن أن نقول عن الصلة بين هذين المصطلحين . ربما يتساءل المرء فيما إذا كان هذا السؤال نفسه يفرض اللغويات والنماذج اللغوية علينا . إنني واع تماماً لهذا الخطر وأعتقد أن وصف الإنشاء ينبغي أن يتم ، إلى حد ما ، بمعزل عن دراسة الأشكال اللغوية . ورغم ذلك فإننا لا نستطيع أن نتجنب التساؤ ل عن طبيعة الصلة بين اللغة والإنشاء .

إنني سوف أقدم فقط فرضية حول هذا الموضوع دون أن أقدّم أية براهين (إذ أن هذه سوف تظهر في النهاية في كتاب في المستقبل) . إن اللغة استناداً إلى هذه الفرضية ليست مجرد وسيلة للإنشاء ولكنها أيضاً منبتة . والعلاقة بين الاثنين ليست وظيفية فقط بل تكوينية أيضاً . **إن الأشكال الإنشائية ما هي إلا تحوّلات للأشكال اللغوية** . وسوف أوضح هذه الفرضية بذكر بعض دراسات تتصل بهذا الموضوع . وكما سنرى على الفور فإن بعض الاختيارات الهامة تظل مفتوحة ، وإن المرء لم يحدد بعد وضعه تماماً بمشايعته للفرضية العامة نفسها .

كان الباحث الأوكراني إ ، إ ، بوتيبنيا A. A. Potebnya في محاضراته خلال

أواخـر العقـد الأخير من القرن التاسع عشر[التي ألقاها] في جامعة خاركوف Kharkov التي نشـرت تحت عنوان . Basnja Poslovica . Lekeij po teorii slovesnosti Pogovorka (خاركـوف ١٨٩٤) من أوائـل من درس ما يمكن للمرء أن يدعوه بمكـونـات النمـو الداخلية endogenesis للأعمال الأدبية (مقابل مكونات النمو الخـارجيـة exogenesis حيث يتم البحث عن نقطة الإشارة خارج العمل نفسه ـ في نفسية المؤلف أو في الاتجاهات الفلسفية للعصر) . ويلاحظ بوتيبنيا القرابة الحميمـة للأنـواع التي يدرسهـا (الحكـايـات الخرافية والأمثال) ويصوغ فكرة الانتقال من نوع إلى نوع آخر بواسطة التحول ، فهو يتحدث عن « انبسـاط »(*) unfolding المثـل إلى خرافـة ، وبـالعكس عن « طي »(**) folding الخرافة في قول شائع أو مثل (ص ص ٩١ ـ ٩٦) .

وهكـذا يمكن للمـرء أن يتصـور أن ما كان هنا حكمة الخرافة غدا هناك قولاً شائعاً أو مثلاً . ولنلاحظ أنه إذا كان بإمكان المثل أن يشرح مغزى الخرافة وتبعـاً لذلـك قصـدهـا العـام فإنـه لا يزودنـا بإرشـادات تتصـل بما يسبق هذا المغـزى ، إذ يمكن لألف طريق أن تقـودنا إلى نقطة الوصول نفسها . إن أحد الأشكـال يشـارك ـ بالمعنى الحرفي للكلمة ـ في الشكل الآخر . ولكن حتى إذا ما كان له أن يحدد الحـركـة العـامـة للثـاني ، فإنـه لا يمكن للمرء أن يقول بأن الاثنين متشـابهـان . إن إيضـاح المغـزى الذي هو لبّ الخرافة غائب فقط عن المثل . إن أحدهما هو الأصل المجسد للآخر ، ولكن ليس صورته .

وقد تأثر الشكليون الروس إلى حد ما ببحث بوتيبنيا . فالمرء يجد الفكرة

(*) razvertyvanie .

(**) Svertyvanie .

نفسهـا عنـد شكلوفسكي Shklovsky الـذي يكتب : « إن الحافز السردي قريب من المجـاز والتـوريـة » . . « وعقد القصص الجنسية غالباً ما تكون استعارات منبسطـة . فبـوكـاشيـو على سبيـل المثال يقارن الأعضاء الجنسية للرجل والمرأة بالهـاون والمـدقـة . إن هذا التشبيـه مُحَفِّـز بقصـة كاملة . وهكذا يولد الحافز . ويمكن ملاحظـة الظـاهرة نفسها في نوفلاّ Novella عن الشيطان والجحيم . وفي هذه الحالة فقط تظل عملية الانبساط أكثر وضوحاً لأننا نُخبر في النهاية بصراحة بأنـه يوجـد تعبـير شعبي كهـذا . إن عدداً من الأقـاصيص الطويلة ما هو غير انبسـاط لتـوريـة . وخذ على سبيل المثال قصص أصول الأسماء »[٤] . وهكذا فإن شكلوفسكي يوسـع جزم بوتيبنيـا دون أن يغـير إطـاره . وليست الأمثـال وحـدهـا التي يمكن أن تبـدو تركيـزاً للخـرافـات ولكن كذلك **الأقوال** (أرسل الشيطـان للجحيم Send the devil to Hell) **والمجـازات** (الهـاون والمـدقـة) **والتـوريـات** (مثال شكلوفسكي هو اسم Okhta) يمكن أن تلعب الدور نفسه بالنسبة إلى سرد ما . فالعلاقة تبقى نفسها ، فعلى الرغم من أن المجاز في كلتا الحالتين واحد إلا أنه يجب أن يحفّز في السرد أي أن يقدّم ويسوّغ بقصة نقطتها الثـابتـة الـوحيـدة هي النهـايـة . إن العلاقة هي علاقة مشاركة وليست علاقة مشـابهـة . إننـا لسنـا بمنأى عن نظرية ماكس مولر Max Muller القديمة في أصل الأسطـورة ، حيث الأسـاطـير ـ تبعـاً لها ـ ما هي إلا تسـويغات لاحقة لبعض أشكالٍ لغوية معيّنة (للحوادث اللفظية) .

وقـد استكشفت وجهـة النظـر نفسها ، وعلى نحو أكثر تنظيماً ، من قبل البـاحث السـوفياتي ج ، ل ، برمياكوف G . L . Permyakov في كتاب نشر مؤخراً عنوانه ـ المثير بما فيه الكفاية ـ « **من القول إلى الحكاية** » Ot pogovorki do skazki (موسكـو ، ١٩٧٠) مع عنـوان فرعي هو « **ملاحظـات حول النظـرية العامة**

للتعابير الجاهزة » ـ الكليشيهات ـ وهذا الكتاب تصنيف كامل لجميع التعابير الجاهزة ، يبدأ بالتعابير الاصطلاحية وينتهي بأنواع الفولكلور الأكبر : كحكايات الجن ، والحكايات التعليمية ، والخرافات ؛ وتصنيفه يغطي جميع وجوه هذه الأشكال : اللفظية Verbal ، والإنشائية Compositional ، والموضوعاتية Thematic . ويوجز برمياكوف نتائجه على النحو التالي : « إننا نصل حتماً إلى نتيجة مفادها أن جميع التعابير الجاهزة المعقدة من التعابير الاصطلاحية إلى الحكايات التعليمية تقيم سلاسل متتابعة من الأشكال اللغوية » (ص ٧٥) . « والفروق بين الوحدات ضمن الجملة وما وراءها هي فروق كمية » (ص ٧٦) . وبعبارة أخرى إن **الأشكال الأكبر تنمو من الأشكال الأصغر** . وأحد الشروح الممكنة لحقيقة كهذه ـ كما يقدمه المؤلف ـ هو أن جميع هذه الوحدات **تمارس وظيفتها كعلامات** Signs للحالات الحقيقية أو لمتخيلة نفسها ـ علامات تصوغ إدراكنا للعالم . (ص ٦٣) . وأطروحة برمياكوف مدعومة بأمثلة عديدة مستعارة من أنواع الفولكلور عند أمم مختلفة .

ومن وجهة النظر هذه ، فإن علاقة يمكن أن تقوم بين مثل معين وخرافة محددة ؛ بين إحدى الاستعارات وإحدى الحكايات . وكذلك فإنه يمكن أن يكون هنالك موقف آخر يواجه فيه المرء بطريقة مجردة وعامة أشكالاً أدبية ولغوية دون أن يقلق على الواقع الوجودي للعلاقة . هل نستطيع الاستمرار في الحديث عن مكونات النمو الداخلي endogensis ؟ إنني أعتقد ذلك رغم أن معنى المصطلح يتغير . إن شذا أصل مبني على نحو مجرد ، ولكنه قد يساعدنا بشكل أفضل على فهم طبيعة كل شكل .

إن هذه الرواية الثانية للفرضية العامة يمكن أن توضح أولاً بقول لديدرو

Diderot يتعلق بالتشخيص في المسرح : « إن المقابلة في الشخصيات هي بالنسبة لبنـاء المسـرحيـة في موضـع الطبـاق في الكـلام » . وقـد صاغ شكلوفسكي ملاحظات مشابهة . ولكن الباحث الهولندي أندريه جولز Andre Jolles هو الذي عرض بوضـوح لهذ النظـرية في كتابه Einfache Formen (١٩٣٠) (إنني أترجم عن الترجمة الفرنسية ، ١٩٧٢) . ويكمن تحليله ، المطبق على تسعة أجناس مختلفـة ، في إقـامة حركة ـ وبالتفصيل ـ بين اللغة والآدب : بدءاً بـ « وحدات اللغـة وتلفظـاتها كما هي مطوّرة في القواعد ، والنحو ، وعلم الدلالة » ؛ مروراً بتلك الأشكـال الـوسيطيـة ، التي هي موضـوع كتـابـه الـرئيسي ، كالخـرافـة والأسطـورة ، واللغـز والمثـل ؛ وانتهـاءً بالأشكال الأدبية الصحيحة كما نجدها فعلاً في الأعمال الفنية العظمى » . وتبعاً لجولز « **فإن المرء يستطيع أن يبدأ على سبيل المثال بالمجازات التركيبية للغة ويخلص إلى العمل الذي أنشأه الفنان** » (ص ١٧) .

لقـد قدّمت أمثلة أخـرى عن هذا المـدخل إلى المشكلة في دراسة سابقة عن اللغـة والأدب[٥] ولن أكـررها الآن . (ولكني) أود أن أضيف إيضاحاً آخر فقط هو الصلة بين نظام الحالات القواعدية وما يدعى في فرنسا حالياً Modele « Actantiel » (ملهـاة الحـرفـة أو البراعة)[٦] يدلّل على فكرة ـ عرضها أولاً غيزي Gezzi ، وطـوّرهـا فيما بعد عالم الجمال الفرنسي إيتيان سوريو Etienne Souriau ـ مفـادهـا أن الأدوار نفسهـا يمكن أن توجد في مسرحيات لا تحصى . وقد واجه بروب Propp ، الـذي كان يعمـل بشكـل مستقـل ، المشكلة نفسها في دراسته للحكـايـة الشعبيـة الروسية : وثانية إن الأدوار « ومناطق العمل » مستمرة رغم أن هويـاتهـا يمكن أن تستتر تحت التنـوع الظـاهر للشخصيات الفعلية . وقد لاحـظ باحث فرنسي معـاصـر هوالغـير داس غريـماس Algaindas Greimas الآن

ليس فقـط القـرب بين هاتـين الصيغتـين ، ولكن حقيقة آن جملة العلاقات بين الشخصيـات تعيـد إنتـاج المقـولات نفسهـا كنظـام من الحـالات القواعدية . فـ « بيتر يعطي تفاحة لماري » « Peter gives an apple to Mary » ليس مجموعة أمثلة على حالات رفـع ونصب ونصب مفعـول أول فقـط ، بل ثمة إلى جانب ذلك ثلاثـة أدوار ممكنـة في السـرد هي الفـاعل والمفعول والمستفيد « Subject , Object , Beneficiary » (ما لم يكن المستفيـد ضحيـة إذا كان بيـتر على سبيـل المثـال اسماً لثعبان وكانت ماري تنوب عن حواء) .

ومن وجهـة النظـر الثـانيـة هذه ، فإن اللغة والأدب ، أو اللغة والإنشاء مرتبطان ثانية ولكن بطريقة مختلفة : إننا لم نعد نتعامل مع تواردات فعلية بل مع أشكال مجردة . والنتيجة النهائية ليست نصاً معيناً بل جنساً ، أو وسيلة device أو زمـرة أخـرى من الإنشـاء الأدبي . وهكـذا تتغـير العـلاقة نفسها ، فبدلاً من المشـاركـة المبـاشـرة ، الاحتواء التام لـ (أ) في (ب) حيث يحدد (أ) النقطة الأخـيرة في (ب) ، فإن لدينـا علاقـة ليس فيهـا أيـة قرابـة حقيقيـة بل تماثل شامل . وتخيل شريحة أسقطت على شاشة ضخمة ـ إن الهيئات مختلفة تماماً ، ولكن علاقـة الأجـزاء ببعضهـا البعض تبقى نفسهـا . وعلى نحـو مماثـل فإن الشكل اللغوي يبدو صورة لجنس أدبي بكامله .

ومهما اختلف هذان الموقفان فإنه يمكن التوفيق بينهما . والبرهان معطى في دراسـات معينـة تحقق اللقـاء بينهما . فالمشاركة المباشرة الفعلية (كما في حالة المثل والخرافة) يمكن إعادة نسخها عن طريق التكرار الشامل للمجاز نفسه . وغـالبـاً ما أعطى رومـان جاكبسـون Roman Jakobson أمثلة على استعـارة ، أو تشبيه أصبح في الوقت نفسه ذريعة وعرضاً لسرد مؤسس على التوازي أو الشبه Paralle lism . وبالطريقة نفسها فإن التشابه البنيوي (كما في الحالات القواعدية

والأدوار في مسرد أو مسرحية) يمكن أن يكون أكثر من بناء مجرد لملاحظ خارجي فربما ترافق وجوده مع قرابة حقيقية .

إن الكنـايـة ، أو الـترابط التجاوري إن توخينا الدقة ، يمكن أن يكون أكثر من مجرد صورة ، وأكثر من نموذج لحركة السرد بشكل عام . وكما دلّل على ذلـك جيرارد جينيت ، في حالـة بروست على الأقـل ، فإن السـرد يبدأ حرفياً لحظـة استبـدال الصلة الأفقيـة التجـاورية Contiguous horizontal linkage بالشبه المبدئي . والصلة المزدوجة نفسها يمكن ملاحظتها بين البنية الكلية لجنس أدبي (وعلى وجـه التحـديد أدب الشطط في الخيال(*) Fantasy ، الذي يستتبع لبساً دلالياً Ambiguity بين تفسـير طبيعي وآخـر فوق طبيعي للحـوادث غير الجـذابة نفسها) وبين المجازات اللغوية التي تظهر على نحو منظم في قصص الشطط في الخيـال والتي تتضمن فيـما يبـدو اللبس الـدلالي نفسه بين معناها الحرفي والآخر المنقول . وهكذا فإن المجازات تحقق :

(١) صلة مشاركة مباشرة (فهي إحدى الأدوات التي يتحقق فيها الشيء الخيالي) .

(٢) صلة مشابهة غير مباشرة معاً . **إن المجاز بطريقة ما ـ ما هو إلا تمثيل مسبق لبنية الجنس كله** . وثانية إن القرابتين الحقيقية والشكلية مترابطتان .

إنني على تمام الـوعي بأن مجرد تعـداد هذه الأمثلة لا يمكن أن ينـوب بشكل مرض عن البراهين التي ينبغي أن أدعم بها بياني المبدئي . فأنا لا أكتفي بانتقـاء ملاحظـات معزولة بدل صياغة نظام متماسك من المحاجات وحسب ،

(*) حقوق الطبع هنا تعود للدكتور حسام الخطيب .

بل إن المصطلحات المبدئية التي أحاول وصف علائقها : مصطلحي اللغة Language والإنشاء discourse أبعد ما تكون عن الوضوح والدقة . أين ينتهي الواحد وأين يبدأ الآخر ؟ لقد استبعد لغويو الماضي من فكرة اللغة ـ في محاولة منهم لجعل موضوعهم متجانساً ـ ما نعتبره اليوم بعضاً من مواصفاتها الرئيسية . فتبعاً لفردينانند دو سويسر إن كل شيء يتجاوز المورفيم Morpheme أو الوحدة الصرفية (أي ليس اللفظ فقط ، بل الجمل والتراكيب) يتبع الإنشاء discourse أو (Parole)وليس اللغة Language أو (Langue)(بمعنى النظام اللغوي) . لم يعد اللغويون المعاصرون يغفلون وجود النحو أو التركيب ، ولكن ـ وحتى وقت قريب ـ لم يكن ثمة مكان في علم الدلالة Semantics للخلق الاستعاري (أو المجازي بشكل عام) للمعاني الجديدة . لقد قيل لنا إن للكلمات عادة معنى واحداً فقط ـ إن اللبس الدلالي Ambiguity والاستعارة لا يمكن أن توجد في أي استخدام « جاد » للغة ، وإنما في الدعابات أو على وجه الدقة في الشعر . ولكن هل ثمة لغة دون استعارة ؟

أين تنتهي اللغة ؟ وأين يبدأ الإنشاء ؟ إننا لا نزال غير متأكدين تماماً في الوقت الراهن . ولكني أعتقد أن مجرد إثارة أسئلة معينة في حقلنا المعرفي هي في حد ذاتها خطوة هامة . فلربما كانت الأسئلة الجيدة أكثر بالضرورة صحة الآن من الأجوبة المقبولة .

---

(١) حديث تودوروف يعود إلى ٥ أيلول ١٩٧٢ (المترجم) .

(٢) انظر . (Gerard Genette , Figures III , : Paris , 1972

(٣) في كتابي . (Introduction a la Litterature fantastique (Paris , 1970

وفي الانكليزية انظر : « The Fantastic in Fiction » في , 20 th Century Studies

III , (1970) P P . 76 - 92 .

(٤) انظر . Theorie de la Litterature (Paris , 1965) , P . 172

(٥) انظـر « Language and Literature » في R . Machsey and E . Donato , (eds) , The Structuralist Controversy , (Baltimore and London , 1970) P P . 125 - 33 .

(٦) نوع مسرحي إيطالي يعود إلى منتصف القرن السادس عشر ، وقد نشأ عندما بدأت الفرق المسرحية المحترفة ، وخاصة فرقة « الغيورين » Gelosi المشهورة في تضمين عروضهـا نوعـاً جديـداً من الملهـاة يتميـز بالارتجال المعتمد على الخطوط الرئيسية للعقدة وعلى استخـدام الشخصيات المألـوفـة (التي يرتـدي بعضهـا الأقنعـة) التي تجمـع بين مواصفـات المسـرح الـراقي والمسـرح الشعبي كشخصية الشابّة الجميلة والعاشق والتاجر البنـدقي والـرجـل الطيب . والـواقـع أن هذا الاختبار لبراعة الممثلين هو الذي منح هذا النـوع من المسـرحية اسمها . هذا وقد راجت هذه الملهاة في أوربا وإيطاليا بشكل خاص لعـدة قرون ومـارست تأثـيراً كبـيراً على تطـور الملهـاة الأوربيـة وعلى كتـابهـا المعروفين كموليير ، وغولدوني Goldoni وغوزي Gozzi ولعله Gezzi الذي أشار إليه تودوروف (المترجم) .

الآداب الاجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد «٤٠» صيف «١٩٨٤» ـ السنة الحادية عشرة ـ

ملف خاص بالشعر الفرنسي